

lieuxdits #1



Référence bibliographique :

Joëlle Houdé et Damien Claeys, "Apprendre à regarder pour voir", *lieuxdits#1*, juin 2011, pp.13-17.

La revue lieuxdits

Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme (LOCI)
Université catholique de Louvain (UCL).

Éditeur responsable : Jean-Paul Verleyen, place des Sciences, 1 - 1348 Louvain-la-Neuve

Comité de rédaction : Martin Buysse, Damien Claeys, Gauthier Coton,
Jean-Philippe De Visscher, Guillaume Vanneste, Jean-Paul Verleyen

Conception graphique : Nicolas Lorent

Impression : école d'imprimerie Saint-Luc Tournai



ISSN 2294-9046
e-ISSN 2565-6996

<https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:182747>



www.uclouvain.be/loci.html

Apprendre à regarder pour voir

Joëlle Houdé et Damien Claeys

À une époque où l'image est une "*propagande silencieuse*"¹ et où l'importance de la vision est largement surévaluée par rapport à celle des autres sens, nous développons notre cadre pédagogique en voyage d'étude notamment autour de deux concours : un concours de dessin à main levée² et un concours photo³.

D'emblée, nous distinguons *voir* de *regarder*. Bien que "*toute conscience est toujours conscience de quelque chose*"⁴, nous ne sommes pas toujours conscient du réel avec la même *intensité*. En effet, il existerait une distinction heuristique opérée entre deux types de connaissance du réel : la connaissance *processive* et *réflexive*⁵.

La connaissance processive montre une simultanéité entre le vécu et la connaissance du vécu, il n'y a pas de différence entre l'expérience et la personne qui vit l'expérience. Par contre, la connaissance réflexive implique un sujet intériorisé, une instance introjectée.

En prolongeant la première, une seconde distinction heuristique peut être faite entre deux manières différentes d'apprendre.

Les informations simplement perçues occupent la mémoire à court terme et peuvent facilement être modifiées : se sont des apprentissages *primaires* obtenus par simple rétroaction consécutive aux interactions entretenues entre le sujet et l'environnement, tandis que les connaissances élaborées réflexivement s'inscrivent plus durablement dans la mémoire. Même si le réel semble soudainement les contredire, elles sont plus difficiles à modifier par la suite : ce sont

des apprentissages *secondaires* élaborés à la suite d'événements marquants ou redondants.

Organisés au cours du cursus, les voyages d'étude permettent aux étudiants de constituer un corpus de références architecturales réelles. C'est pour eux l'occasion d'expérimenter des situations historiques et contextuelles concrètes pour confronter leurs connaissances à des édifices réels et alimenter leurs futurs projets d'architecture.

Lors de ces voyages, il n'est pas question d'une participation *passive* : l'accent est mis sur l'utilisation répétée de différents media pour exercer l'étudiant aux actes mentaux de la (re-)présentation. Outre la structuration d'un autoréférentiel architectural, il s'agit de l'acquisition par les étudiants de capacités d'observation, de synthèse et de communication, lorsque ceux-ci sont confrontés à des informations potentiellement connotees architecturalement.

Le cadre pédagogique développé au cours des voyages tente de former les étudiants à structurer eux-mêmes les différentes couches de l'autoréférentiel architectural présentes dans leur mémoire à long terme, pour ainsi développer leur intentionnalité. Il s'agit de les former à se positionner par rapport à leurs apprentissages *secondaires* à l'aide du truchement de l'emploi de différents media *aveugles* tels que la photo ou le dessin à main levée.

A. DANIEL, Bruxelles, 2010.

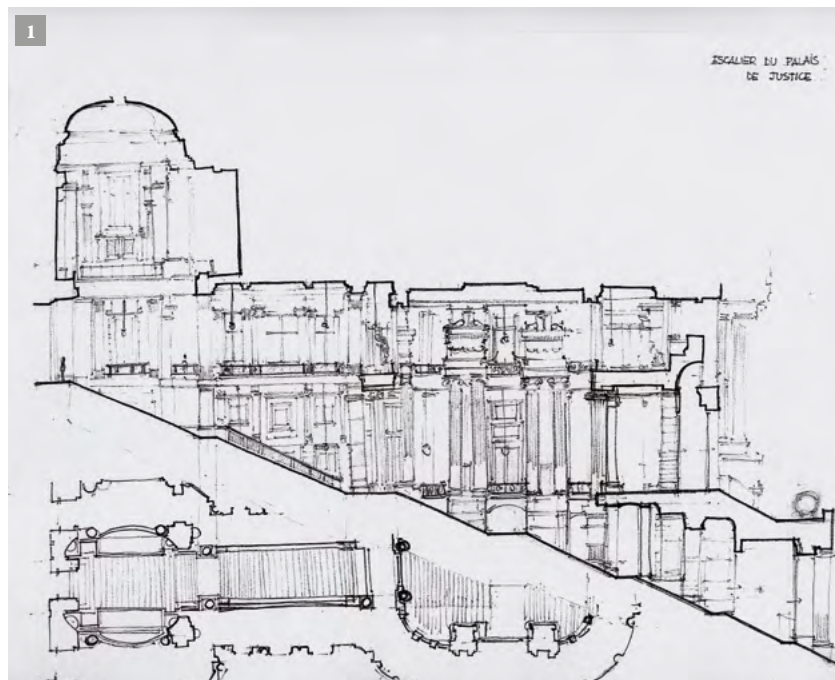
1 - I. RAMONET, *Propagandes silencieuses*, Paris : Gallimard, 2004.

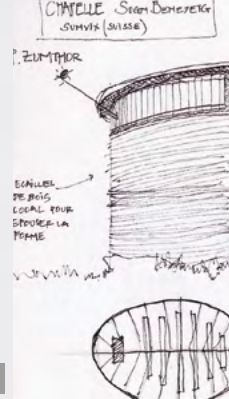
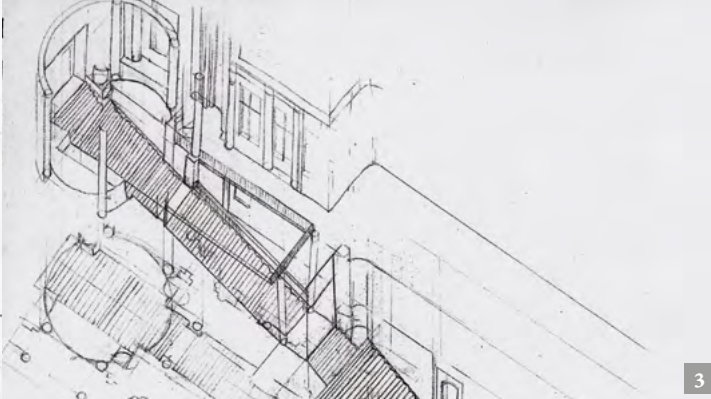
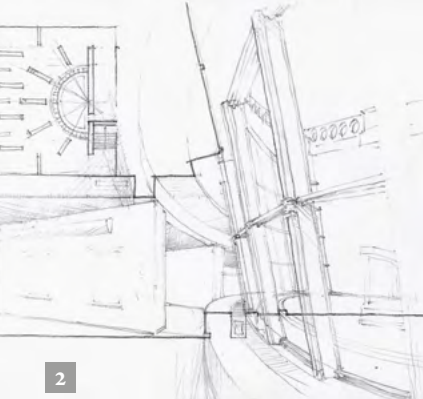
2 - Pour promouvoir le dessin lors des voyages d'étude organisés par le site de Bruxelles de la Faculté LOCI, un concours récompense depuis 25 ans les auteurs des meilleurs carnets. Ce concours a été initié par Léon de Coster, architecte et professeur, suite à la volonté de valoriser les dessins réalisés durant un voyage d'étude à Venise, en 1984, organisé par l'ex-Institut Supérieur d'Architecture Saint-Luc de Bruxelles.

3 - Complémentaire au traditionnel concours de dessin proposé sur le site de Bruxelles, un premier concours photo a été initié en 2009, de manière improvisée au cours d'un voyage d'étude. Après discussion avec quelques étudiants *in situ*, nous nous sommes rendus compte que ceux-ci prenaient de nombreuses photos d'architecture, à des moments où le dessin à main levée n'était pas possible. Après le succès de la première édition qui ne concernait que les étudiants de bachelier 1, l'expérience a été reproduite en 2010 avec les étudiants des 2 premières années de bachelier et se poursuit encore cette année. Dès la rentrée académique prochaine, nous espérons la participation des étudiants des 5 années d'études, et l'ouverture du concours aux étudiants des autres sites de la faculté.

4 - E. HUSSERL, *Méditations cartésiennes*, II, 14, Paris : PUF, 2004 (Rééd. 1950).

5 - J.-J. WITTEZAELE, *L'homme relationnel*, Paris : Seuil (Coll. : Couleur psy), 2003.





De là, différents objectifs pédagogiques sont poursuivis.

D'abord, l'usage répété des techniques d'objectivation (présentation) et de subjectivation du réel (représentation).

Ensuite, l'acquisition des capacités d'observation, de synthèse et de communication des informations prises en compte.

Enfin, la structuration d'un système de références par l'organisation d'opérations de référencement et le développement de l'intentionnalité.

Parmi d'autres facteurs, les contingences temporelles peuvent favoriser l'utilisation de l'un ou l'autre médium. Et du point de vue de l'enseignement des techniques de la représentation, deux temporalités différentes sont proposées lors des visites.

D'abord, des temps *longs* qui mettent à profit les temps d'arrêt et qui favorisent les échanges de vues, le dessin à main levée et l'acquisition progressive de l'esprit du lieu. À partir d'un nombre précis et limité de points de vue, l'étudiant découvre l'édifice méthodiquement en construisant son dessin : définition des limites, des traits principaux et enfin des détails.

Ensuite, des successions de temps *courts* pendant lesquels les étudiants parcourent les édifices et se confrontent au hasard des rencontres. Parallèlement à leurs mouvements dans l'espace, ils adaptent alors progressivement les mises en relations qu'ils opèrent lors de leurs reconstructions mentales des édifices qu'ils appréhendent. Le médium photographique est alors très efficace pour figer une impression fugace.

Si la distinction entre le regard immédiat et la visée intentionnelle du réel est présente dans tous les moyens de (re-)présentation, "le temps donné à regarder pour voir distingue notamment le dessin de la photo"⁶.

Sans pour autant faire une "éloge de la lenteur"⁷, le temps donné pour intégrer le réel de manière kinesthésique par le dessin s'accorde avec celui d'un questionnement approfondi. Les deux cents carnets de croquis de l'architecte Henri Gaudin témoignent de ce que "la connaissance d'une chose nécessite des heures de questionnement et de regard d'une avidité de forcené", "de notations multiples pour entrer dans l'interstice des choses [...] pour saisir les agen-

cements et les dispositions spatiales", et "qu'il faut des années de regard [...] pour exprimer simplement l'arrête d'un cube"⁸.

De plus, lenteur et plaisir de faire activent la fonction mémorielle du dessin : "Quand on voyage et qu'on est praticien des choses visuelles, architecture, peinture ou sculpture, on regarde avec ses yeux et on dessine afin de pousser à l'intérieur, dans sa propre histoire, les choses vues. Une fois les choses entrées par le travail du crayon, elles restent dedans pour la vie, elles sont écrites, elles sont inscrites."⁹.

Par contre, l'"œil du siècle"¹⁰ nous a montré qu'il fallait rechercher l'"instant décisif"¹¹ pour prendre une bonne photo. Tandis que Robert Cappa nous rappelait qu'il fallait se confronter au plus près du sujet visé¹². L'instant décisif est très rarement atteint avec une photo, c'est ainsi que devient nécessaire le *reportage* qui permet de reconstruire cet instant à partir d'une succession de photos qui visent différemment le même sujet.

Comme disait encore Henri Gaudin, si "ce que vous 'attrapez' ne prend sens qu'au carrefour d'une multitude de parcours qui font boucle sur lui"¹³ la diversité des approches – par le dessin ou par la photographie – est donc à encourager.

[J. H. et D. C.]

Le dessin d'observation entraîne à voir et à penser

La pensée critique d'un étudiant architecte passe par une pensée projective. La pratique du dessin d'observation consiste à visualiser les volumes et le vide qui les contiennent en tant que surfaces sur un plan de projection et à les représenter en respectant formes et proportions. Cette pratique transforme l'approche visuelle du monde réel en une approche projective.

On ne peut former à l'architecture sans former au dessin d'observation de l'espace des édifices : "La place du dessin d'observation est fondamentale. Je fais référence au dessin envisagé comme lien entre l'œil et la pensée [...]. Celui qui permet de révéler. Le dessin à la main conserve cette valeur inégalée"¹⁴.

Apprendre à observer l'espace par le dessin à main levée suppose d'abord d'apprendre à représenter "d'une manière presque scientifique [...] il faut

2 - R. VAN DURME, Bruxelles, 2007.

3 - N. RASE, Bruxelles, 2010.

6 - W. BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie » in *L'homme, le langage, la culture*, Paris : Denoël.

7 - C. HONORÉ, *Éloge de la lenteur*, Paris : Marabout, 2005.

8 - H. GAUDIN, *Pour trait*, Colloque du Centenaire *Du dessin au dessin*, Bruxelles : La lettre volée, (Coll. : Essais), 2007.

9 - LE CORBUSIER, *L'Atelier de la Recherche Patiente*, Paris : Vincent, Fréal et Cie, 1960.

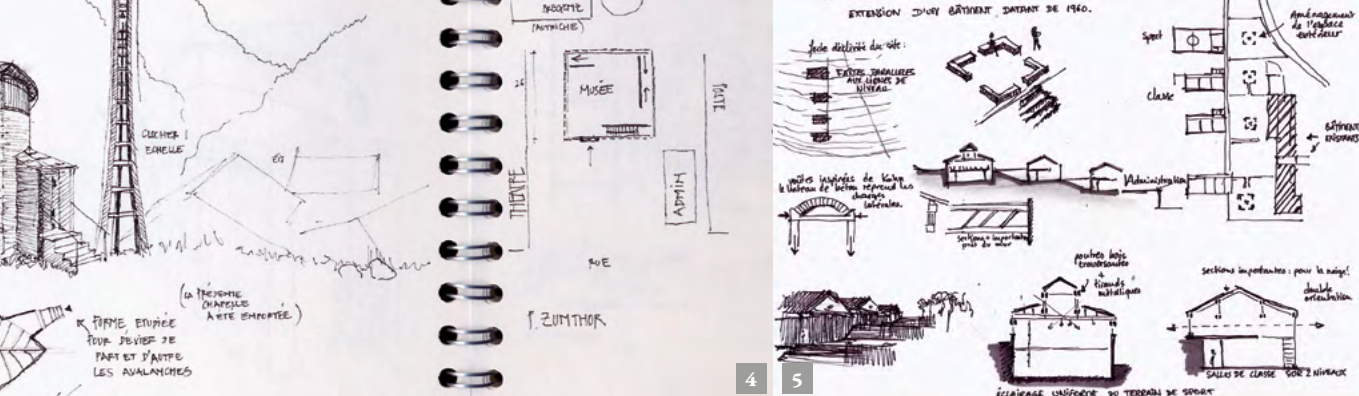
10 - Surnom donné à Henri Cartier-Bresson, in ASSOULINE P., *Cartier-Bresson, L'œil du siècle*, Paris : Gallimard, 2001.

11 - H. Cartier-Bresson, "L'instant décisif", in *Images à la sauvette*, Paris : Verve, 1952.

12 - "If your pictures aren't good enough, you aren't close enough." : Sivos photos ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près. Reporter de guerre, Robert Cappa tentait de prendre l'instant où l'homme fait face à la vérité, au danger et parfois même à la mort. Il pensait que le photographe devait être le plus près possible du "danger".

13 - H. GAUDIN, *Pour trait*, Colloque du Centenaire *Du dessin au dessin*, Bruxelles : La lettre volée, (Coll. : Essais), 2007.

14 - Ludovic BLANCKAERT & Adrien VERSCHUER, "Pierre Von Meiss, Interview" in Drese J., (Dir.), *Les cahiers de l'architecture*, ISA Saint-Luc de Tournai, n° 14.



s'habituer à la précision. En première année apprendre cela c'est déjà beaucoup ; [...]. Sans cette capacité, on ne peut avancer, ce n'est que par la suite que chacun doit trouver les moyens qui lui sont propres¹⁵.

La pédagogie du dessin d'observation, commence par l'apprentissage des lois optiques de la perspective, des règles et conventions graphiques – indices de profondeurs et convergences – la maîtrise de la main et de l'outil. Le dessin au trait et au crayon noir est imposé, "les moyens picturaux utilisés trop tôt dans l'apprentissage étant trop souvent utilisés pour masquer les faiblesses du dessin"¹⁶. On favorise une approche réfléchie et sensible pour représenter avec justesse et donc avec sensibilité l'espace observé. L'arrête sera envisagée comme générée par la rencontre de deux plans, et non pas par le modelé ou les valeurs qui évoquent mais ne précisent pas les formes.

Si le dessin est un moyen d'expression pour l'étudiant, c'est d'avantage pour lui une façon d'agir et de prendre attitude par rapport au monde. Les relations qu'il établit entre les éléments de l'espace graphique témoignent de sa manière et de sa capacité à voir les relations des éléments de l'architecture dans l'espace réel. Le rythme et les articulations graphiques explorent le rythme et les articulations des éléments de l'espace réel. La main, l'oeil et l'esprit se forment ensemble. L'écriture graphique personnelle vient avec le temps long de la pratique répétée.

"L'efficacité des modes de représentation est tout entière contenue dans la transformation singulière qu'ils opèrent de la réalité présente..."¹⁷ et "ainsi naît, pour chacun sa propre interprétation de ce qu'il voit"¹⁸ "[...] il faut aller sur place et comprendre [...], rapprocher le dessin d'une paroi de la réalité concrète de cette même paroi. C'est la seule manière de comprendre le rapport entre dessin et réalité, et quelle est la nature de cette transposition qu'il nous faut maîtriser. C'est tellement important d'aller voir, c'est là que l'on apprend le plus"¹⁹. Les cours de dessin d'observation dits *in situ* ont pour sujets les bâtiments issus du patrimoine architectural de la ville. Leçon de dessin, les cours sont aussi leçon d'architecture : "On n'invente rien seul mais l'on découvre et réinterprète ce que d'autres ont laissé sous nos yeux"²⁰.

Aussi, le dessin d'observation en voyage d'étude est un temps fort dans les premières années de l'apprentissage. En

effet, le carnet de voyage est un moyen pédagogique privilégié pour mettre l'étudiant en éveil, améliorer sa relation avec les hommes et les lieux.

Au-delà de la fonction mémorielle, le carnet de voyage a plusieurs objectifs :

Développer une aptitude à la lecture. Derrière l'oeil, un regard critique et sensible, au bout de la main un outil, en poche un carnet, le jeune voyageur part avec l'ambition de chercher au-delà de la surface des choses les liens qui ne seraient pas tout de suite apparents : "Le tête à tête est à merci de celui qui questionne; l'oeuvre répond toujours aux questions qu'on lui pose [...]"²¹.

Développer une aptitude à la représentation de l'espace. Entre les différents codes de représentations l'étudiant s'exerce à faire des choix : les mots et les traits – relevés, schémas, plans, coupes, élévations, perspectives coniques et parallèles, textes et commentaires – composent, dans la page du carnet les traces d'un face à face avec le réel.

Pratiquer une écriture rapide et personnelle. Le dessin est simultanément synthèse rapide et analyse ; il porte les traces des tentatives successives de compréhension du réel et de sa représentation. Ces traces créent des densités en mouvance sur le support suscitant l'émergence d'un rythme graphique. Ne pouvant cependant être exhaustif, le jeune voyageur pourra faire émerger dans le *non-dit* et le *non-fait* une approche personnelle du réel.

Acquérir une habitude pour mener des opérations dans l'espace en projet. Au travers d'expériences menées dans la représentation de l'espace réel, l'étudiant s'entraîne à voir et à penser.

Pendant les cours de dessin, comme en voyage d'étude, les savoirs se communiquent dans le risque pris ensemble, étudiants et enseignants, dans les tentatives successives d'approche du réel.

[J. H.]

4 - A. LEMAIRE, Autriche, 2008.

5 - M. FABRE, Autriche, 2008.

15 - J.-P. DURAND, "Entretien avec Luigi Snozzi", *La représentation du projet*, Paris : La Villette, 2003.

16 - E. BARMARIN, "Expression" in *Architecture Saint-Luc Bruxelles 2000-1*, Bruxelles : ARC, 1999, p.15.

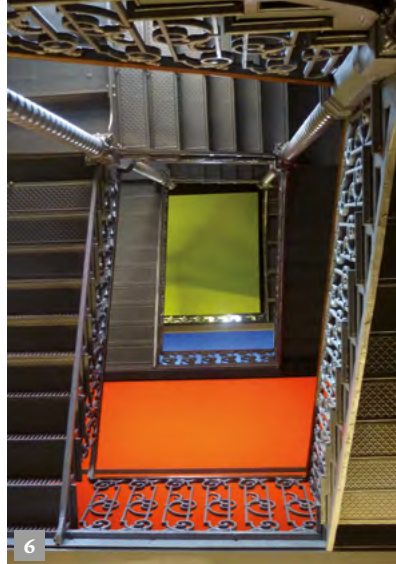
17 - DURAND J.-P., *op.cit.*, p.15.

18 - E. BARMARIN, *op.cit.*, p.15.

19 - J.-P. DURAND, *op.cit.*, p.15.

20 - Ch. DUBOIX, *Le dessin comme langage*, Lausanne : PPUR, 2009.

21 - LE CORBUSIER, *Le dessin comme outil*, catalogue d'exposition, Lyon : Fage, 2006.



8- Th. DE QUIRINI, Liège, mention bac 1, 2010.

9- S. BEUZART, Cologne, 1^{er} prix bac 1, 2010.

10- O. JULIENNE, Figino et environs, 1^{er} prix bac 2, 2010.

22 - H. CARTIER-BRESSON, "L'instant décisif", in *Images à la sauvette*, Paris : Verve, 1952.

23 - G. BACHELARD, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris : Vrin, 1938 (Rééd. 2004).

24 - D'après le poème original, en espagnol, d'Antonio Machado Chant XXIX Proverbios y cantarès, Campos de Castilla, 1917. In A. MACHADO, *Champs de Castille*, Paris : Gallimard, 1973 (Rééd. 1936, p. 205).

25 - D. DUCHEMIN, *L'âme du photographe*, Paris : Pearson, 2004.

26 - "Je marchais toute la journée l'esprit tendu, cherchant dans les rues à prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits." In CARTIER-BRESSON H., *op. cit.*, Paris : Verve, 1952.

27 - "On doit situer son appareil dans l'espace par rapport à l'objet, et là commence le grand domaine de la composition.", *ibid.*

28 - D. DUCHEMIN, *L'âme du photographe*, Paris : Pearson, 2004.

29 - H. SIMON, "Theories of Decision-Making in economics and Behavioral Science", *American Economic Review*, 49, n° 1, 1959.

Un manifeste pour la photo d'architecture

Au-delà de l'expérience immédiate du concours, nous voulons tenter ici une réflexion critique sur la pratique. Ceci nous amène à proposer – de manière tout aussi fortuite – un *manifeste de la photo d'architecture* sous la forme réduite d'une série d'aphorismes à avoir en tête lorsqu'il s'agit d'aller prendre des photos d'architecture *in situ*.

"La photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait."²².

De la visée

Il s'agit de regarder pour voir en fonction d'un but.

À la base d'une photo, il existe un désir – conscient ou non – d'exprimer un point de vue, une intention pour donner un sens à la photo. C'est la finalité qui détermine ce que le photographe observe et ce qu'il voit en observant. Les photos montrent des choses que chacun aurait pu observer, mais le point de vue qui vise ces choses fait la différence.

De l'instant décisif

Le déclenchement est unique ou multiple, mais le temps de la photo diffère de celui du reportage.

Au cours du processus d'acquisition du réel par le photographe, la photo peut couper avec pertinence le continuum d'une réalité familière pour renforcer celui-ci avec un déjà-vu auquel s'identifie le sujet. Ou au contraire, le cliché peut montrer une posture éphémère dont seule la photographie autorise l'observation par l'infini prolongement d'une fraction de seconde des informations hors de la rationalité limitée.

Du sujet

Il faut choisir les sujets qui nous touchent, pour toucher les autres.

Le photographe est un *conteur visuel* et il est "responsable de tous les éléments présents à l'intérieur du cadre"²⁵ constitutifs de la narration. Le photographe peut saisir l'*instant décisif* de différentes manières lorsqu'il capte un sujet. (1) Il cherche son sujet "à la sauvette"²⁶. (2) Il repère un sujet fixe ou mobile, il tourne autour ou il le suit en attendant le moment où il peut déclencher. (3) Il attend patiemment, il anticipe et il place son appareil par rapport à un sujet qui peut potentiellement occuper le cadre²⁷.

Du cadre

Tout est cadré, et il faut renoncer pour choisir.

Le matériel, les photographes et les techniques changent, mais personne n'échappe au cadre. Ainsi, la photographie est par exemple la science de faire entrer et tenir une *vision* dans un cadre. L'existence du cadre suppose un questionnement à propos du niveau logique du cadre lui-même. Le filtre du cadre exclu d'autres angles de vision possibles et écarte des éléments du réel pour faire émerger un *ordre*, une composition d'une partie de réel. Plus qu'une simplification, le cadre impose une clarification de la *vision*.

Lors de la prise de photo, il faut regarder le cadre lui-même et non ce que notre esprit veut nous faire croire. En effet, notre "*rationalité limitée*"²⁹ opère des corrections automatiques et réductrices, telles que le redressement des verticales.

Du processus

Constituer un point de vue est un processus, non un résultat.

Le point de vue du photographe est en actualisation constante et évolue en fonction de l'expérience. Il s'agit d'un cheminement, non d'un aboutissement, et "*rien n'est donné, tout est construit*"²³. "*Marcheur, il n'y a pas de chemin, Le chemin se construit en marchant.*"²⁴.

De la composition

La photo est une mise en scène de formes révélées par la lumière.

Chaque forme possède une qualité *première* : celle d'occuper une portion de l'espace limitée par une enveloppe. Ce corps spatial se manifeste alors par une discontinuité qualitative (figure / fond).

La forme possède également des qualités *secondes* : couleur, luminance, texture, matière, ...

Le photographe va projeter sur la scène cadrée une organisation formelle. Les formes sont organisées en fonctions de règles de fonctionnement : profondeur de champ, limite de l'environnement envisagé, ligne d'horizon, les lignes de forces, les contrastes, le mouvement ... C'est de l'effet de la lumière qu'émerge le cliché. Prendre une photographie, c'est littéralement "*peindre avec la lumière*" !

[D. C.]

